

**«ИГРА С МИРОВОЙ КУЛЬТУРОЙ»: РОМАНЫ
«ЖЕЛТЫЙ КРОМ» И «ШУТОВСКОЙ ХОРОВОД»
О. ХАКСЛИ В ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОМ
И ИНТЕРМЕДИАЛЬНОМ АСПЕКТАХ**

A “Play with a World Culture”: “Crome Yellow” and “Antic Hay” by A. Huxley in intertextual and intermedial referencing

The article focuses on two early—Crome Yellow (1921) and Antic Hay (1923) in relation to the culture of the preceding centuries and, correspondingly, in intertextual and intermedial referencing to the numerous cultural sources of the past. With the lack of a clearly expressed system of positive values in Huxley’s early works, the adherence to literary and other cultural sources of the past takes the form of a “play with a world culture”, wherein all characters showcase their own limited value systems and represent their individual cultural background as a system of ‘regards’ and ‘disregards’. Likewise, the polyphonic interaction of correlative ‘voices’ turns into a polyphonic interaction of equivalent cultural backgrounds.

Keywords: *intertextuality, intermediality, cultural background, autobiographical character.*

Художественный мир Олдоса Хаксли отличается исключительной «культурологичностью» и во многом определяется диалогом с мировой культурой прошлого и настоящего: отсюда — «цитатность» мышления и речи большинства героев Хаксли. Поскольку герои Хаксли, как правило, художественно воплощают определенные типы мирознаний, то культурные образцы, к которым они обращаются (апологетически или «от противного»), так или иначе позиционируются по отношению к соответствующим типам мирознаний. Впрочем, если в позднем творчестве Хаксли (начиная с середины 1930-х годов), в рамках которого художественная составляющая была четко подчинена утверждению «положительной программы», культурные образцы, как правило, позиционировались по отношению к этой «положительной программе» (как ее культурное обоснование или, наоборот, как олицетворение враждебных ей начал), то в раннем творчестве Хаксли с его «полифоничным» художественным миром и, соответственно, равноценными «голосами» героев, диалог каждого из них с соответствующими образцами

мировой культуры преобразуется в своеобразную «игру с мировой культурой»: у каждого из равноценных миросознаний есть в мировой культуре своей прецедентный фундамент, есть, напротив, «чужое» и даже «враждебное» по отношению к нему культурное пространство. Эти миросознания в ранних произведениях Хаксли «на равных» взаимодействуют друг с другом, и образующийся в результате полилог миросознаний, опирающихся на разные прецедентные фундаменты, также представляет собой своеобразную «игру» и в чем-то предвосхищает постмодернистскую картину мира.

В «программном» для раннего творчества Хаксли романе «Контрапункт» (1928) художественный принцип Хаксли, предполагающий равноправное взаимодействие разных «голосов» со своими прецедентными фундаментами, вербализуется в дневниковых записях явно «автобиографического» Филипа Куорлза, однако этот же художественный принцип — только без его непосредственного формулирования — фактически воплотился и в самых ранних романах Хаксли «Желтый Кром» (1921) и «Шутовской хоровод» (1923). В частности, именно в этих романах впервые появляются «типовые» для творчества Хаксли в целом герои (каждый со своим «прецедентным» фундаментом), организующие в своем единстве своеобразные образные «галереи», переходящие из романа в роман.

В частности, особое место в раннем творчестве Хаксли занимают герои, которых можно назвать «верующими богоборцами»: это прежде всего Спэндрелл из «Контрапункта», однако его предшественником является Колмэн из более раннего «Шутовского хоровода». Колмэн из романа «Шутовской хоровод» является ранней «реинкарнацией» Спэндрелла: его образ пока лишен того трагизма, который присущ образу Спэндрелла. Но, подобно Спэндреллу, Колмэн демонстративно бросает вызов «сакральному», и этот вызов, в частности, проявляется в «снижающих», «карнавализующих» обращениях к библейскому тексту. В частности, Колмэн неоднократно цитирует в очевидно пародийном, «снижающем» контексте евангельские тексты, — например, в ситуации, когда он делает безуспешные попытки перевязать самому себе руку: «— И истекла из него кровь и вода, — произнес он вслух и посмотрел на красное пятно на вате. Он повторял эти слова снова и снова и на пятнадцатом

повторении разразился хохотом» [Хаксли, 1936, с. 282]. В другой ситуации Колмэн уподобляет манипуляции с лягушками в школьном биологическом кабинете распятию Христа («...помнится, когда я околачивался еще в школе и торчал там в биологической лаборатории, вскрывая лягушек, — мы распинали их булавками пузом вверх, как зелененьких христосиков» [Там же, с. 267]).

Вводится Колмэном в заведомо карнавализованный контекст и пародийно трансформируется дантовская «Божественная комедия» с ее метафизической насыщенностью: сопровождая своего знакомого по увеселительным заведениям Лондона, Колмэн сравнивает себя с дантовским Вергилием: «Вот это Данте, — и он показал на темноволосого юношу, — а я Вергилий. Мы совершаем круговое турне — или, вернее, спиральное турне по аду. Пока что мы дошли только до первого круга. Вот это, Алигьери, две грешных души, хотя и не Паоло и Франческа, как вы могли бы подумать» [Там же, с. 231].

Другую образную «галерею» в творчестве Хаксли образуют герои-естествоиспытатели, фанатично преданные научной истине и смотрящие на мир исключительно через призму эмпирических наблюдений и эксперимента. В «Контрапункте» это Эдвард Тентемаунт впоследствии, в романе «После многих лет умирает лебедь» (1939), эту галерею продолжают два ученых-биолога, личностно противоположных друг другу, но в равной степени фанатично увлеченных наукой — неподкупно благородный Питер Бун и абсолютно циничный Зигмунд Обиспо. В более раннем романе «Шутовской хоровод» (1923) таким ученым-естествоиспытателем, смотрящим на мир сквозь призму наблюдения и эксперимента, является ученый-физиолог Шируотер. Его прецедентный культурный «бэкграунд» достаточно беден, содержание его монологов и реплик подчеркнуто (и даже — в рамках общего контекста романа — пародийно) «биологично», однако своеобразный культурный «бэкграунд» просматривается в его «потоке сознания», когда он финале романа «Шутовской хоровод» «спасается бегством» [Там же, с. 323], крутя педали стационарного лабораторного велосипеда. Он представляет себе, как проезжает один за другим разные города Англии и наконец «он скоро будет в Гарвиче, он катится по зелено-золотым долинам, где писал свои пейзажи Констебл» [Там же, с. 323] — английский

художник-романтик. Размышляя о собственной жизни, Шируотер теперь понимает, что ему нужно пересматривать собственную привычную картину мира, которая оказалась разрушена, и сравнивает этот процесс со строительством собора — собора Святого Павла: «Пропорции, пропорции! Сначала была груда беспорядочно сваленных грязных камней; потом стал собор Святого Павла. Из этих обломков нужно построить жизнь, соблюдая пропорции» [Там же, с. 324]. Фактически «прозревающий» в финале «Шутовского хора» Шируотер, смутно понимая необходимость некоей целостной картины мироздания, объединяющей выделение пота при физической нагрузке с живописью Констебла и собором Святого Павла, становится своеобразным прецедентным предшественником Эдварда Тентемаунта из более позднего «Контрапункта», для которого эта целостная картина (в центре которой, разумеется, все равно «материя» и «физиология») уже образовалась.

Особое место в художественном мире романов Хаксли, в том числе ранних, занимают «ретроспективные» персонажи. Связанные с ними сюжетные линии могут быть параллельны линии основного действия — как линия судьбы карлика Геркулеса Лапита в «Желтом Кроме» (1921); могут пересекаться с ней (как уже в более позднем романе «После многих лет умирает лебедь» линия аристократа XVIII века графа Хоберка, соединившаяся с линией судьбы миллиардера XX века Стойта). В то же время эти «ретроспективные» персонажи — в качестве носителей определенных идей и смыслов — становятся полноправными участниками своеобразного интеллектуального полилога героев-современников Хаксли, и в этом качестве они также выступают носителями своеобразного прецедентного «бэ-кграунда». Одни литературные и — шире — культурные источники являются для них своеобразной точкой опоры, другие — полемичны или же враждебны по отношению к ним. В этой связи представляет интерес уже упомянутый образ карлика Геркулеса Лапита (по иронии судьбы, названного в честь античного героя Геракла, отличавшегося именно своими исключительными размерами и силой) — одного из владельцев поместья Кром, жившего в XVIII веке.

Исходя из своей идеи своеобразной обратной зависимости уровня развития духа от роста, карлик Геркулес Лапит сочиняет

новую мифологию эволюции человечества, отталкиваясь при этом одновременно от античной и библейской картин мира. В рамках этой новой мифологии размеры тела были обратно пропорциональны развитию разума и души: чем объемнее тело, тем сильнее власть плоти и тем меньше остается места «идеальному» началу. Отсюда, например, в античности — эволюция от интеллектуально и духовно примитивных Титанов до многократно уменьшившихся в размерах, но обретших внутреннюю сложность людей классической античности: «В исчезнувший, забытый век, когда // Бродили Авраамовы стада // По тучным пастбищам, и пел Омир, // И молод был новорожденный мир, // Железо усмирал кузнец Тувал, // И жил в шатрах кочевник Иавал, // Играл на гуслях Иувал, — в те дни // Титанов безобразные ступни // Осмеливались землю попирать, // И Бог, скликая ангельскую рать, // Наслал Потоп, дабы не видеть зла. // Но Теллус новое произвела // Исчадь, — то был Воин и Герой. // Он мускулистой высился горой: // Немилосерд, невыдержан и груб, // Невиданно, не по размерам глуп» [Хаксли, 1987, с. 82].

Итак, Титаны и Герои были самыми сильными и крупными по размерам представителями разумной жизни на земле, но их разум и духовное развитие обратно пропорционально их огромному росту, поэтому Титаны и Герои уступили место человеческой расе. Человек в рамках этой новой мифологии, специфически трансформирующей, в частности античную, велик не ростом, а «картинами и славой мудрых книг» [Там же, с. 82], но на этом человеческая эволюция не завершилась, так как «к земле обетованной держит путь разумный гном» [Там же, с. 83], и уже карлик должен стать венцом эволюции, вершиной человеческого духа: «Уменьшенный в размерах Человек // Свое величье утвердит навек» [Там же, с. 83].

Соответственно, в рамках этой мифологической картины мира сам Геркулес Лапит — своеобразный посланец новой цивилизации мудрых и утонченных карликов.

В рамках прецедентного фундамента новой мифологии Геркулеса Лапита фигурируют многие персонажи античной истории и культуры, благо он хорошо знает греческую и римскую историю, восхищается античными философами и писателями (Сенека, Светоний, Петроний). Даже «утонченное» самоубийство Геркулеса Лапита

(когда он окончательно осознал свою чуждость и ущербность в мире «больших» людей) осуществилось по прецедентному сценарию: его вдохновил пример Сенеки и Петрония, перерезавших себе вены в ванне (причем Петроний «в последний раз призвал к себе друзей, прося их говорить ему не о философских утешениях, но о любви и приятных развлечениях, а жизнь в это время вытекала из него через вскрытые вены» [Там же, с. 92]). Однако обратившись перед смертью к своей любимой античной книге — Светония, Геркулес Лапит находит очередное свидетельство того, насколько чужд он сам и ему подобные в «большом» мире, что становится для него последним в жизни потрясением: «...он взял с полки Светония. Ему хотелось прочесть, как умер Сенека. Он открыл книгу наудачу. “Но к карликам, — прочитал сэр Геркулес, — он относился со сдерживаемым отвращением, как к *lusus naturae* и приносящим беду”. Он вздрогнул, словно его ударили» [Там же, с. 92]. Примечательно, что случайно увиденная им цитата относилась не к прецедентному для него Сенеке, а к императору Августу, о котором он не собирался в данную минуту ничего читать, однако именно случайность — обнаружение им именно этих слов про карликов — сразу же после открытия им любимой книги — стала окончательным подтверждением его страшного знания о мире. Не случайно, что на прочитанную цитату наложилась и не менее случайная реминисценция: «Этот самый Август, вспомнил он, выставил однажды в амфитеатре Люция, молодого человека из благородной семьи ростом менее двух футов и весом — семнадцати фунтов» [Там же, с. 92].

Особое место в образной системе ранних романов Хаксли занимают «автобиографические герои» с родственным самому Хаксли 1920-х годов образом мира — блестяще образованные скептики, носители «абсолютного сомнения», в рамках которого «определенность» ущербна. «Автобиографические герои» ранних романов Хаксли (равно как и сам Хаксли 1920-х годов) отчасти предвосхищают сложившуюся несколькими десятилетиями позже постмодернистскую картину мира — «цитатную», словно бы «играющую» сюжетами, мотивами, смыслами, ценностями, заимствованными из разных источников (зачастую литературных), но без какой-либо иерархии смыслов и ценностей, без идентификации каких-либо

из них как более истинных. Соответственно, и картина мира «автобиографических героев» ранних романов Хаксли «цитатна» — они легко оперируют «чужими» сюжетами, мотивами, смыслами, полемически переосмысливают (а порой и пародийно трансформируют) их. Вследствие отсутствия у них «положительной» альтернативы хаосу реальности и в мировой культуре для них не существует выраженно «своего» и выраженно «чужого» — с той оговоркой, что некоторую симпатию они испытывают к более многомерным, «полифоническим» (в бахтинском понимании) картинам мира (хотя и они подвергаются со стороны «автобиографических героев» Хаксли критической рефлексии) и, напротив, некоторую антипатию испытывают по отношению к картинам мира, претендующим на ценностную однозначность.

Анализ в этом контексте прецедентного «бэкграунда» «автобиографического героя» «Желтого Крома» требует определенной оговорки по поводу своеобразного «раздвоения» в «Желтом Кrome» «автобиографического героя». В «Желтом Кrome» «автобиографическим героем» в собственном смысле этого слова является юный Дэнис Стоун, с некоторым страхом ощущающий зарождение в себе того самого «абсолютного сомнения», которое будет атрибутом картины мира «автобиографического героя» Хаксли в его позднейших произведениях, однако отдельные черты «интеллектуального автобиографизма» несет и немолодой мистер Скоуган. Не случайно именно в его словах вербализуются, логически оформляются смутные догадки Дэниса; именно он предвосхитил созданную Хаксли более десятилетия спустя модель «дивного нового мира» (деление «в идеале» человечества на три категории — «руководящих интеллектуалов», «фанатиков» и «стадо» — предложенное в рамках претендующей на утопизм модели мистера Скоугана позже трансформируется в структуру антиутопического государства из романа Хаксли «О дивный новый мир»); именно с ним Дэнис наиболее часто ведет беседы на абстрактные темы — и при этом испытывает определенный страх перед этими беседами («В холле он увидел мистера Скоугана. Тот, казалось, поджидал его в засаде. Дэнис попытался ускользнуть, но тщетно. Глаза мистера Скоугана загорелись, как у Старого Моряка в поэме Кольриджа» [Хаксли, 1987, с. 138]).

Примечательно, что сама по себе отсылка в данном контексте к образу Старого Морехода (в русском переводе романа Хаксли «Желтый Кром», осуществленном Л. Паршиным, он фигурирует как «Старый Моряк») Кольриджа уже является одним из маркеров родственности мистера Скоугана «автобиографическому» Дэнису Стоуну. Как известно, в «Сказании о Старом Мореходе» Кольриджа Старый Мореход останавливает юного свадебного гостя и против воли последнего рассказывает свою трагическую и поучительную историю. Но сам выбор именно этого слушателя в кольриджевском «Сказании...» не случаен: «И среди тысяч узнаю, кто должен исповедь мою дослушать до конца» [Кольридж, с. 29]. Таким образом, именно этот юный гость и оказался тем самым «одним среди тысяч» [Там же]: изначально не желая слушать Старого Морехода, он в конечном итоге выбрал в душу его рассказ: «И все ж другим — умней, грустней проснулся по утру» [Там же, с. 30]. Вот и в «Желтом Кrome» юный «автобиографический» Дэнис Стоун боится общения с мистером Скоуганом именно потому, что всерьез воспринимает содержание его монологов, становится под их влиянием «умней, грустней»; получается, что и для мистера Скоугана он тот самый «один из тысяч», кто способен выслушать, понять и измениться.

И мистер Скоуган, в качестве носителя «интеллектуального автобиографизма» констатируя «сумасшествие» как данность, имплицитно присущую человеческому сообществу, противопоставляет в мировой культуре прошлых веков скептика и интеллектуала Эразма Роттердамского (как «своего») фанатику Лютеру (как «чужому») и при этом признает, что большинство всегда отдаст предпочтение Лютеру перед Эразмом: «Если и был на земле человек разума, то это, конечно, Эразм. Его сначала слушали — новый виртуоз, играющий на изящном и богатом красками инструменте, каким является интеллект. Им даже восхищались, перед ним преклонялись. Но побудил ли он людей вести себя так, как он хотел, — благоразумно, пристойно или хотя бы чуть-чуть менее по-свински, чем обычно? Нет. И вот является Лютер, неистовый, страстный — безумец, по-сумасшедшему убежденный в невозможном. Он кричал, и люди бросались за ним. Эразма больше не слушали. Его поносили за рассудительность. Лютер — это было серьезно, это была реальность, как недавняя мировая

война. Эразм — это только здравый ум и приличие. Он был мудр, но ему не хватило силы, чтобы побудить людей к действию. Европа пошла за Лютером и на полтора столетия предалась войнам и кровавым преследованиям. Печальная история!» [Хаксли, 1987, 139–140].

Соответственно в этом монологе мистера Скоугана обозначается изначальная слабость интеллектуала перед лицом толпы: массы не внимают голосу рассудка, пренебрегают самыми разумными и просвещенными людьми (к которым, без сомнения, относится Эразм), подчиняясь первому призыву, который бросают фанатики (такие, как Лютер), апеллирующие к массовым инстинктам. При этом очевидно, что сам «интеллектуально биографический» мистер Скоуган воспринимает в качестве «своего» именно Эразма, апеллирующего к разуму, приводящего разумные доводы, а не играющего на чувствах и импульсах масс. Но на уровне констатации данности мистер Скоуган признает — массы идут за теми, кто играет на коллективных чувствах и импульсах.

Соответственно, и Дэнис Стоун как собственно «автобиографический герой» «Желтого Крома» (в отличие от мистера Скоугана — «атобиографический» уже без всяких оговорок) опирается в своем зарождающемся ценностном скептицизме на культурный фундамент, включающий в себя принципиально разные ценности и идеалы. Его сознание цитатно; он, подобно другим «автобиографическим героям» Хаксли 1920-х годов, словно бы предвосхищая постмодернистскую картину мира, «играет» цитатами, образами, именами из литературы и вообще культуры прошлых веков, порой в случайных контекстах (см. например: «Как я был тогда гениален! — подумал он словами престарелого Свифта» [Там же, с. 22–23]; «В сущности, будь волосы у него [Гомбо] длиннее, а воротник — короче, он бы действительно казался человеком байронического типа, даже более чем байронического, ибо он был провансалец по происхождению, черноволосый молодой корсар тридцати лет, со сверкающими зубами и горящими большими черными глазами. Дэнис смотрел на Гомбо с завистью» [Там же, с. 29]). Не менее «цитатно» также и мышление другого «автобиографического героя» из «Шутовского хоровода» Гамбрила, также включающее культурные отсылки, в том числе и в случайные контексты (см. например: «— Да, корова была в духе

лучших традиций феерии, — согласился Гамбрил. Ах! Как давно он не был на рождественской феерии. Со времен Дана Лено. <...> И тогда был Дан Лено, неподражаемый Дан Лено, теперь мертвый, как бедный Йорик, такой же череп, как череп любого другого человека» [Хаксли, 1936, с. 224]. Или: «— Девятнадцатая глава Деяний апостолов, стих тридцать четвертый, — загремел с кафедры громкий, резкий голос директора. — “Закричали все в один голос и около двух часов кричали: велика Артемида Ефесская!” Гамбрил устроился как можно удобней на дубовой скамье. Видимо, предстоит одна из действительно головокружительных проповедей директора. Велика Артемида. А Афродита?» [Там же, с. 14–15]).

Именно в силу своей «автобиографичности» и «цитатности» сознание «автобиографических героев» ранних романов Хаксли находится в постоянном диалоге с различными запечатлевшимися в мировой литературе и культуре образами мира, порой включая эти образы мира в своеобразную игру, порой соглашаясь с ними, порой полемизируя (при том, что элементы апологии, полемики и своеобразной «игры» находятся между собой в трудноразделимом взаимодействии).

Так, в романе «Желтый Кром» «автобиографический» Дэнис Стоун, покинув шумную ярмарку и уединившись в библиотеке, выбирает для чтения «томик Сент-Бёва» [Хаксли, 1987, с. 170] — литературно-критические очерки «Беседы по понедельникам», называя их (может быть, немного пафосно) лучшим чтением «для успокоения и утешения взволнованной души» [Там же].

Вынужденно, не по своей воле уезжая из Крома, Дэнис Стоун цитирует английского поэта Лэндора: «Жизнь угасает — я готов уйти» [Там же, с. 184]. В данном случае «игровое» использование поэтических строк об уходе из жизни в ситуации отъезда из Крома в Лондон обозначает своеобразную корреляцию в восприятии «автобиографического» Дэниса Стоуна между «бытовым» отъездом (на время, с перемещением на небольшое расстояние, по конкретным обстоятельствам) и метафизическим уходом.

В романе «Шутовской хоровод» «автобиографический» Теодор Гамбрил, описывая свою будущую новую жизнь, которую он решил начать, представляет произведения искусства, которые бу-

дут окружать его в новом собственном доме. В его воображаемом доме «китайские изваяния смотрят из ниш» [Хаксли, 1936, с. 19], «дремлют и кажутся более чем живыми» [Там же] статуи французского скульптора Майоля (между прочим, одна из самых известных скульптур Майоля — «Леда», чье название совпадает с названием ранней поэмы Хаксли, написанной незадолго до романа «Шутовской хоровод» — в 1920 году и пародийно трансформирующей известный мифологический сюжет [см.: Nuxley, 2016]), на стенах красуются картины Гойи и гравюры Буше, а над камином в столовой висит «чудесный Пьяццетта» [Хаксли, 1936, с. 19]. Этим перечень произведений искусства не исчерпывается: «...он раскрывает папки и показывает своих Домье, своих Тьеполо, свои этюды Каналетто, свои рисунки Пикассо и Льюиса и чистоту линий своих обнаженных Энгров» [Там же, с. 19–20]. В этом же воображаемом доме в дополнение ко всему «после обеда исполняются квартеты Моцарта» [Там же, с. 19].

В романе «Шутовской хоровод» в размышлениях «автобиографического» Теодора Гамбрила мимолетно упоминается, вне какого-либо ассоциативного ряда, также рубенсовский портрет Элен Фурман: «...брюки вздувались пузырями, точно голые колени на рубенсовском портрете Елены Фурман (такой вариант перевода в русском издании романа «Шутовской хоровод») в мехах, в Венской галерее» [Там же, с. 40]. Примечательно, что в более позднем романе «После многих лет умирает лебедь», в котором, в отличие от «Шутовского хоровода», уже присутствует «положительная программа» Хаксли, рубенсовский портрет Элен Фурман в мехах станет символом «чужого», олицетворением чуждой Хаксли системы ценностей, базирующейся на культе «телесности»: «...висел портрет Элен Фурман во весь рост — на ней была лишь накидка из медвежьей шкуры. Джереми перевел глаза с одной картины на другую — с эктоплазмы распинаемого вниз головой святого на самую реальную, кровь с молоком, человеческую плоть, которую так любил видеть и осязать Рубенс; с тела в лоскутах неземных цветов, зеленовато-белой охры и кармина, оттененных прозрачной чернотой, на теплые розовые и кремовые, перламутрово-голубые и зеленые тона фламандской обнаженной натуры» [Хаксли, 2010, с. 39–40]. В «Шутовском хо-

роводе» этот рубенсовский портрет, впрочем, еще не имеет символического значения, он ценностно нейтрален.

Таким образом, «культурологичность» и «цитатность» сознаний и речи героев ранних романов Хаксли «Желтый Кром» и «Шутовской хоровод», равно как и художественных миров этих романов в целом, иллюстрируют позицию Хаксли времени их создания как позицию «абсолютного сомнения», в рамках которой культурные источники прошлого, при всей их разнородности и даже полемичности друг по отношению к другу, не в меньшей степени «равноправны», чем образы мира самих героев Хаксли.

Кольридж С. Т. Сказание о Старом Мореходе // Т. Кольридж. Стихи. М., 1974. 277 с.

Хаксли О. Желтый Кром : роман; рассказы / О. Хаксли ; пер. с англ. Л. Паршина. М., 1987. 302 с.

Хаксли О. Через много лет : роман / О. Хаксли ; пер. с англ. В. О. Бабкова. М., 2010. 317 с.

Хаксли О. Шутовской хоровод / О. Хаксли ; пер. с англ. И. Романовича. М., 1936. 327 с.

Huxley A. Leda / A. Huxley. Kypros Press, 2016. 86 p.

О. Г. Сидорова

ДЭВИД ЛОДЖ: ОСЕНЬ ПАТРИАРХА (роман «Deaf Sentence»)

“Deaf Sentence” by David Lodge: autumn of the patriarch

“Deaf Sentence”, a novel by David Lodge, is analyzed as a part of the writer’s works, namely, as a part of Lodge’s panorama of campus novels. Some of the novel’s features are typical of the author’s campus novels, while the others are unique and distinguish it from the other novels of the genre.

Keywords: *campus novel, David Lodge, comic elements, theme of death.*

Сегодня Дэвид Лодж (1935 г. р.), живой классик английской литературы, обладатель многочисленных литературных премий, представляет славное поколение писателей, которые вошли в литературу в течение последней трети XX века и во многом определили пути ее дальнейшего развития. Его первый роман «Picturegoers» увидел свет